

ქართული საერო და სასულიერო მრავალხმიანობის ურთიერთკავშირის შესახებ

მრავალხმიანობა ქართველთა მუსიკალური აზროვნების ძირითადი მახასიათებელია და ცხადია, რომ ჩვენში ქრისტიანობასთან ერთად შემოსული საგალობელი ეროვნული მუსიკალურ-სამეტყველო სისტემის განუყოფელ ნაწილად იქცა. მით უმეტეს, რომ მართმადიდებლობამ ერთიანი კანონიკის ფარგლებში ყველა მორწმუნე ერს შეუწარმოა თვითმყოფადობის გამოხატვის, შემოქმედებითი ნიჭის გამოვლენის ფორმები უფალთან მიმართების ყველა სფეროში.

ქრისტიანულმა გალობამ ორგანულად შეითვისა ჯერ კიდევ წარმართობიდან მომდინარე საკულტო-სარიტუალო საგალობელთა მრავალხმიანობა. მ. ხვთისიაშვილმა მართებულად შენიშნა რომ, პირველ ყოვლისა, სამხმიანი სწორედ წარმართული საგალობელი იქნებოდა. ამის საფუძველს მკვლევარი ხედავს არამართო ცნობილ მუსიკალურ ატრიბუტებში, არამედ უძველესი ქართული წარმართული პანთეონის ცენტრში ამოზრდილ საკრალურ ტრიადაში, წმინდა სამების ამ თაურსახეში, რომელიც თავისთავად განაპირობებდა და განსაზღვრავდა მისდამი აღვლენილი გალობის სპეციფიკას, სახმიანობით წარმოჩენილს (ხვთისიაშვილი, 1993:51).

მართლაც, წინა ქრისტიანულ პერიოდში, როდესაც თავი იჩინეს მონოთეისტურმა ტენდენციებმა, ღვთაებათა გამაერთიანებელ სახედ მოგვევლინა მზე – ღვთაებათა ერთიანობის სიმბოლო. სწორედ მონოთეისტურ ეტაპს უკავშირდება ის წარმოდგენები, რომელთა თანახმად ერთი მზე-ღმერთი სამ-მზედაა ჰიპოსტასირებული: მზე – პურადობისა, მზე – მამაცობისა და მზე – ნადირობის მფარველი („თოფოსნობისა“). აშკარად ჩანს, როგორ იყრიან თავს ცალკეული ღვთაებები „ერთარსება და სამსახოვან“ მზე-ღვთაებაში (სირაძე, 1978:32-33). მზე, რომელიც მძლავრად ფიგურირებს ქართულ ფოლკლორსა თუ ხალხურ არქიტექტურაში, თანდათან შეერწყა ქრისტიანულ ასტრალურ სიმბოლიკას და ასევე ხშირად ჩნდება ქრისტიანულ ტაძართა არქიტექტურულ დეკორში, ფერწერაში, აგიოგრაფიაში და, განსაკუთრებით, ჰიმნოგრაფიაში.

ნეოპლატონიზმი, რომლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იოანე პეტრინია, აღიარებდა „ორგვარ სიბრძნეს“ – წარმართულსა და ქრისტიანულს, მათ მორიგებას ცდილობდა და ამით საფუძველს უმზადებდა ისეთ დიდმნიშვნელოვან მოვლენას, როგორიც რენესანსია. იოანე პეტრინი ქართული რენესანსის მეკვლედ გვევლინება. აღიარებდა რა „ორმაგ სიბრძნეს“, ეს უდიდესი მოაზროვნე წარმართულისა და ქრისტიანულის გამთლიანებას მუსიკის სფეროში ცდილობდა; გამომდინარე აქედან, მან ნათელი მოჰფინა არა მხოლოდ სასულიერო მუსიკის, არამედ ზოგადად ეროვნული მუსიკალური ცნობიერების დიალექტიკას (ფირცხალავა, 2003:109).

IX-X საუკუნეებიდან დაიწყო ქართული ჰიმნოგრაფიის აღზევება. XI-XII საუკუნეებში, ქართული რენესანსის ეპოქაში, ცხოვრების ყველა სფერო არნახული ეროვნული აღმავლობით აღინიშნა. ხელოვნების ყველა დარგში – არქიტექტურაში, ოქრომჭედლობაში, კედლის მხატრობაში შეიქმნა გასაოცარი ნიმუშები, დაიწერა „ვეფხისტყაოსანი“, შ. ასლანიშვილის აზრით სწორედ ამ პერიოდს განეკუთვნება „ჩაკრულო“. ცხადია, რომ ქართული საგალობელიც უმაღლეს განვითარებას მიაღწევდა. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ქრისტიანული

საგალობელი საერო მუსიკის ნიაღში გამოიკვეთა. თანდათანობით ქართულმა სასულიერო მუსიკამ გამოიმუშავა საკუთარი ხელწერა და წმ. სამებით შთაგონებული და გასხივოსნებული საგალობელი გარკვეულწილად თვითონ ახდენდა გავლენას საერო მუსიკალურ შემოქმედებაზე. ეს იყო სრულიად ბუნებრივი პროცესი, განსაკუთრებით XI-XII საუკუნეებისთვის, როდესაც ქართულმა საგალობელმა განვითარების აპოგეას მიაღწია. „ჩაკრულოს“ ტიპის სიმღერებში აშკარად იგრძნობა „ამაღლებულის“ სიდიადე, აგრერიგად დამახასიათებელი აღმოსავლური ქრისტიანული რენესანსული ხელოვნებისთვის. გავიხსენოთ, რომ თუ ანტიკის ძირითადი კატეგორია „მშვენიერებაა“, შუა საუკუნეებისთვის ასეთად „ამაღლებული“ ითვლება. ამაღლებული განცდა კი თან ახლავს „ჩაკრულოსა“ და მისი მსგავსი სიმღერების შესრულებას.

მრავალსაუკუნოვანი თანაარსებობის მანძილზე საგალობელი და ხალხური სიმღერა ზეგავლენას ახდენდნენ ერთმანეთზე, ავსებდნენ, ამდიდრებდნენ, თავის განუმეორებელ მადლს სცხებდნენ ერთმანეთს. ცნობილი მაგალობლები იმავდროულად ხალხური სიმღერების უბადლო შემსრულებლებიც იყვნენ. ერთი მხრივ, „მეფიდან დანყობილი უკანასკნელ გლეხკაცამდე ყოველი გალობდა ეკლესიაში“, მეორე მხრივ კი, „ყოველ მეჯლისზედ თუ დიდს ოჯახებში, ჯერ უნდა საეკლესიო გალობით დამტკბარიყვნენ, მერე საერო სიმღერით“ (კარბელაშვილი, 1898: 29-30). საქართველოში ეკლესიის გარეთ, ოჯახში საგალობლის შესრულების ტრადიცია XX საუკუნის 80-იან წლებშიც არის დაფიქსირებული (შილაკაძე, 2001:164).

ყოველთვის მაინტერესებდა, როგორ მღეროდნენ ცნობილი მაგალობლები ხალხურ სიმღერებს, რამდენად იცვლებოდა ამ დროს მათი სამემსრულებლო მანერა, როგორ შეჰქონდათ მათ ხალხურ სიმღერაში (ქვეცნობიერად თუ შეგნებულად) მხოლოდ საგალობლისთვის დამახასიათებელი იდუმალი ჟღერადობა, კავშირი მიწასა და ზეცას შორის, მარადიულობასთან ნილნაყარი ემოციური წყობა.

მოხსენების ფარგლებში მხოლოდ ძმებ კარბელაშვილებს შევხები. მათ ოჯახში წმინდად იყო დაცული გალობის საუკუნეობრივი ტრადიციები. ვასილ კარბელაშვილის კრებულებმა „მწუხრმა“ და „ცისკარმა“ მშვენიერად შემოგვიანახა ქართლ-კახური გალობის მდიდარი ინტონაციური სამყარო, ნათელი წარმოდგენა შეგვიქმნა ქართული რვა ხმის სისტემაზე. არანაკლებ საყურადღებოა ძმების მოსაზრებები ზოგადად ქართული საერო და სასულიერო მუსიკის შესახებ. მეტად საინტერესოა მათ პირად არქივებში დაცული მასალაც. სწორედ ამ უკანასკნელშია შემონახული ხალხური სიმღერების ჩანაწერები, რომელთა შესახებ პ. კარბელაშვილი წერს: „პირველში სამღვდლოებამ საერო კილოებს მოუწყო საქრისტიანო საგალობელნი (ტექსტი). ამის უეჭველ საბუთს ხელში გვაძლევენ დღევანდელი საერო სიმღერები, რომელნიც პირველითგანვე დედნად შექმნილან ანუ საფუძვლად დასდებიან საეკლესიო საგალობლებს“. ამგვარ საერო კილოებად ჩვენ ვრაცხავთ დღეს – „ყურშაო“, „ღმერთო, ღმერთო მონყალო“, „შაშვი კაკაბი“, „ზედზედ დაგნატრი ბარათო“, „ვაშენ, ჩემო თეთრო ბატო“, „დიდება“ და სხვა მრავალს“ (კარბელაშვილი, 1898:28-29). ნაშრომის ბოლო ფურცელზე პ. კარბელაშვილი წარმოგვიდგენს ორ საგალობელს („შენ გიგალობთ“, „მამასა და ძესა“) და მათ დედნებად ნოდებულ ორ სიმღერას („ვინცა კაცია“, „ზედზედ დაგნატრი ბარათო“; იხ. მაგ. 1).

აღნიშნულის შესახებ ი. ჯავახიშვილი წერდა: „საეკლესიო და საერო ჰანგების მსგავსება თავისთავად იმის დამაჯერებელ საბუთად ვერ გამოდგება, თითქოს მათგან უფრო ხნიერად და ამის გამო დედან-ჰანგად ყოველთვის

უეჭველად საერო სიმღერის ჰანგი უნდა ვიცნათ. თვითოეული ასეთი დებულება უნდა მუსიკის თვალსაზრისითაც და შინაარს-სიტყვების მხრივაც განხილულ და დამტკიცებულ იქნას“ (ჯავახიშვილი, 1990:10).

ი. ჯავახიშვილმა ჩაატარა სიმღერების შინაარსისა და ტექსტის ანალიზი და აღნიშნა, რომ პ. კარბელაშვილის მსჯელობა საეკლესიო გალობის უპირატესი გავლენის დასაბუთებისთვის უფრო გამოდგება, ვიდრე პირიქით. მე სრულიად ვეთანხმები უდიდეს მეცნიერს, რადგან მუსიკალური თვალსაზრისითაც იგივე სურათი იხატება. აშკარაა საგალობლის გავლენა სიმღერაზე. მხედველობაში მაქვს ინტონაციური, ჰარმონიული, მეტრულ-რიტმული მხარე, მელოდიის მდორე განვითარება, საკადანსო ნაგებობები, შიდამარცვლოვანი შემღერება, ხმათასვლის პრინციპები, მუხლების აკინძვის წესი. ამის თქმის უფლებას მხოლოდ აღნიშნული ორი მაგალითი როდი მაძლევს, არამედ ვ. კარბელაშვილის პირად ფონდში დაცული ხალხური სიმღერებიც: „ვინცა კაცია“ და „ბედზედ დაგნატრი ბარათო“-ს სრული ვარიანტები, „ღმერთო, ღმერთო მოწყალეო“, „შაშვი კაკაბი“, „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“, „ვაი შენ, ჩემო თეთრო ბატო“, „გაფრინდი შავო მერცხალო“ და რამდენიმე უსათაურო ხალხური სიმღერა (კარბელაშვილი, პ. ფ. 264). მუსიკალურ დანართში ბოლო ორი სიმღერის ფრაგმენტული ვარიანტის გარდა, ყველა სრული სახით არის წარმოდგენილი (იხ. მაგ. 2-9).

როგორც ცნობილია, ვ. კარბელაშვილი „ცისკრის“ შესავალში იძლევა რამდენიმე ჭრელის ნიმუშს: ჩაბანება, ულხინე, ოინი, ჭრელსადაგი და ნოინი. მე მხოლოდ ულხინეზე ვამახვილებ ყურადღებას, რადგან მას ბოლო ორი სიმღერის პირველი ხმის მელოდიური ნახაზი ემთხვევა (იხ. მაგ. 10).

კარბელაშვილების მიერ ჩანერილი ხალხური სიმღერები აშკარად საგალობელთა ზეგავლენას განიცდიან და შემდეგ ადასტურებენ: სასულიერო მრავალხმიანობა საერო მრავალხმიანობის ნიაღში გამოიკვეთა, მაგრამ შემდგომ თვით ახდენდა ზეგავლენას ხალხურ მრავალხმიანობაზე და ამით მხოლოდ აღამაღლებდა მას. გავიხსენოთ, რომ რუსთაველმაც აამაღლა საერო პოეზიის მნიშვნელობა, როცა იგი „საღვთოდ“ გამოაცხადა. კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ აღმოსავლეთს ზეცა უყვარდა და მიწიერშიც ზეციურ სიმბოლოებს ჭვრეტდა – წარმავალში მარადიულს ეძებდა.

ამგვარად, ქართული საერო და სასულიერო მრავალხმიანობა, ისევე როგორც ზოგადად საერო და საეკლესიო კულტურა, ერთიან ჰარმონიურ სხეულს წარმოადგენს და თავისი მაღალმხატვრული ღირებულებითა და წმინდა სამების მიახლოებითი მსგავსებით ღირსეულ ადგილს იკავებს მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში.

დამონმებული ლიტერატურა

კარბელაშვილი, ვასილ. ხელნაწერი საგალობლები და ხალხური სიმღერები. ინახება საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ.კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში. ვ.კარბელაშვილის პირადი ფონდი 264.

კარბელაშვილი, ვასილ. (1898). *ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“*. ცისკარი. ტფილისი: ცნობის ფურცელი.

კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. (1898). *ქართული საერო და სასულიერო კილოები*. ისტორიული მიმოხილვა. ტფილისი: სტამბა ექ. ივ. ხელაძისა.

სირაძე, რევაზ. (1978). ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან. თბილისი: ხელოვნება.

ფირცხალავა, ნინო. (2003) პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა. კრებულში: რუსუდან წურნუშია, იოსებ ჟორდანიას (რედ.). ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები. გვ. 109-126. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. (ქართულ და ინგლისურ ენებზე).

შილაკაძე, მანანა. (2001). ქრისტიანული მუსიკალური კულტურა და ქართული საგალობლების შესრულების ხალხური ტრადიცია. კრებულში: შილაკაძე, მ., ბუბულაშვილი, ე., ლამბაშიძე ნ. (რედ.). ქართული საეკლესიო გალობა. ერი და ტრადიცია. სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. გვ. 163-172. თბილისი: მემატთანე (რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

ხვთისიაშვილი, მანანა. (1993). ქართული კანტატა და ორატორია. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: ხელოვნება.

ბედზედ დაგნატრი, ბარათო
 Bedzed Dagnatri, Barato

Musical score for 'Bedzed Dagnatri, Barato'. The score is written in G major (one sharp) and 8/8 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two measures. The lyrics are: ბედ - - - - ზედ და - - - - გნა - - - -
 bed - - - - zed da - - - - gna - - - -
 The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two measures. The lyrics are: ტრი - - - - ბა - - - - რა - თო et s.
 tri - - - - ba - - - - ra - to et s.

მამასა და ძესა
 Mamasa da Dzesa

Musical score for 'Mamasa da Dzesa'. The score is written in G major (one sharp) and 8/8 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two measures. The lyrics are: მა - მა - სა და ძე - სა და წმი -
 ma - ma - sa da dze - sa da tsmi -
 The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two measures. The lyrics are: და - - - - სა სულ - სა სა - მე - ბა - სა et s.
 da - - - - sa sul - sa sa - me - ba - sa et s.

მაგალითი 2. ვინცა კაცია
EXAMPLE 2. Vintsa Katsia

First system of musical notation for 'Vintsa Katsia'. It consists of three staves: a vocal line in G major with a treble clef and a 6/8 time signature, a piano accompaniment in G major with a treble clef and a 6/8 time signature, and a bass line in G major with a bass clef and a 6/8 time signature. The lyrics are: ვი - ნ - ცა კა - - - ა - - - - .
vi - n - tsa ka - - - a - - - - .

Second system of musical notation for 'Vintsa Katsia'. It consists of three staves: a vocal line in G major with a treble clef and a 6/8 time signature, a piano accompaniment in G major with a treble clef and a 6/8 time signature, and a bass line in G major with a bass clef and a 6/8 time signature. The lyrics are: კა - ცი - - ა და ჰა - რუ - ნა - ნო
ka - tsi - - a da ha - ru - na - no

Third system of musical notation for 'Vintsa Katsia'. It consists of three staves: a vocal line in G major with a treble clef and a 6/8 time signature, a piano accompaniment in G major with a treble clef and a 6/8 time signature, and a bass line in G major with a bass clef and a 6/8 time signature. The lyrics are: კუ - - - დი ნა - - - ა - - - - .
ku - - - di na - - - a - - - - .

Fourth system of musical notation for 'Vintsa Katsia'. It consists of three staves: a vocal line in G major with a treble clef and a 6/8 time signature, a piano accompaniment in G major with a treble clef and a 6/8 time signature, and a bass line in G major with a bass clef and a 6/8 time signature. The lyrics are: ნაბ - დი - სა და ჰა - რუ - ნა - - - ნო
nab - di - sa da ha - ru - na - - - no

ჩა - ბა - ლა - ბო - სა - ჩა - ბა - ლა - ხი - ა
 cha - ba - la - khi - a

ჩა - ბა - ლა - ბო - სა - ჩა - ბა - ლა - ხი - ა
 cha - ba - la - khi - a

მეზალოთი 3. ბედზედდაგნატრი, ბართო
 EXAMPLE 3. Bedzed Dagnatri, Barato

ბე - ძედ - და - გნა - ტრი
 be - dzed da - gna - tri

გნა - ტრი
 gna - tri

ბა - - - - - რა - თო
 ba - - - - - ra - to

სუ - ლი - სა მნა - - - - - თო
 su - li - sa mna - - - - - to

მაგალითი 4. ღმერთო, ღმერთო მონყალებო
 EXAMPLE 4. Ghmerto, Ghmerto Motsqaleo

ღმე - რთო, ღმე - რთო, ღმე - რთო, ღმე - რთო მონყა - ლე - ო
 ghme - rto, ghme - rto, ghme - rto, ghme - rto mo - tsqa - le - o

ჰა - რუ - ნა - - - - - ნო, შენ - გნით ვე - ლით
 ha - ru - na - - - - - no, shen - gnit ve - lit

მაგალითი 5. შაშვი - კაკაბი
 EXAMPLE 5. Shasvi - Kakabi

შა - შვი კა - კა - ბი შა - ი - ბნე - ნ შა - შვი
 sha - shvi ka - ka - bi , sha - i - bne - n , sha - shvi

კა - - - კა - ბი შა - შვი
 ka - - - ka , bi , sha - shvi

მა - - - ლო - ბე - ლი დე - ლა ჰე
 mga - - - lo - be - li de - la he

მაგალითი 6. ვაი შენ, ჩემო თეთრო ბატო
 EXAMPLE 6. Vai Shen, Chemo Tetro bato

ვაი შენ ჩე - მო თე - თრო ბა - ტო დე - ლა
 vay shen che - mo , te - tro ba - to de - la ,

ვაი შენ ჩე - მო თე - თრო ბა - ტო დე - ლა
 vay shen che - mo te - tro ba - to de - la ,

ჰა - რი ჰა - რა - ლა - ლო , ჰა - რი ჰა - რა - ლა - ლო
 ha - ri ha - ra - la - lo , ha - ri ha - ra - la - lo

მაგალითი 7. უსათაურო ხალხური სიმღერა

EXAMPLE 7. Nameless folk song

ჩვე - ნე - ბი - ა - ნო, ჩვე - ნე - ბი - ა - ნო, ჩვე - ნე -
chve - ne - bi - a - no, chve - ne - bi - a - no, chve - ne -

ბი - ა - ნო, დე - და - მთი - ლო და - უ - ძა - ხე და - უ - ძა -
bi - a - no, de - da - mti - lo da - u - dza - khe da - u - dza -

ხე და - უ - ძა - ხე
khe da - u - dza - khe

მაგალითი 8. უსათაურო ხალხური სიმღერა

EXAMPLE 8. Nameless folk song

